érudit
www.erudit.org

« Les "arts textiles contemporains", une identité disciplinaire obsolescente? »

Édith-Anne Pageot

ETC, n° 64, 2003-2004, p. 30-33.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/35398ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:49

LES « ARTS TEXTILES CONTEMPORAINS », UNE IDENTITÉ DISCIPLINAIRE OBSOLESCENTE ?[1]

Conférence prononcée dans le cadre du colloque « Toutes tendances textiles », Fonderie Darling, Montréal, Le 24 mai 2003

De quelle manière l'identité disciplinaire « arts textiles contemporains », courageusement défendue par le Conseil des arts textiles du Québec (CATQ) depuis sa fondation en 1980, peut-elle faire sens aujourd'hui ? Maintenant que l'art n'a plus d'« extériorité », que la notion de centre est éclatée, que la différence a fait place à la diversité, que l'on admet généralement la nature changeante de l'identité et que le multidisciplinaire rend caduque la notion de champ artistique[2], *sur quel terrain doit-on chercher à définir l'« art textile contemporain » ?*

L'irréductibilité de la dichotomie entre l' « Art » et les arts appliqués, parmi lesquels on rangeait traditionnellement les arts textiles, se fondait naguère sur l'opposition fort simpliste entre l'effort intellectuel et l'habileté manuelle ou le souci d'utilité. L'*ars lanificium* fut, quant à lui, soumis à un double préjugé, puisqu'il était associé à la fois aux arts appliqués mineurs asservis à la peinture et à un univers dit « féminin », domestique. Lié à l'histoire des femmes, le textile était, en effet, assujetti à l'histoire de la dévalorisation du féminin[3]. Freud ne pensait-il pas que par le détour du vêtement, des activités du tressage et du tissage, la femme comble le manque lié à sa position par rapport à l'homme[4] ? Il aura donc fallu démêler les mailles qui nouaient le textile aux arts « décoratifs » et à des préjugés dévalorisants, tout en se réappropriant des techniques et des rythmes de travail historiquement propres aux femmes.

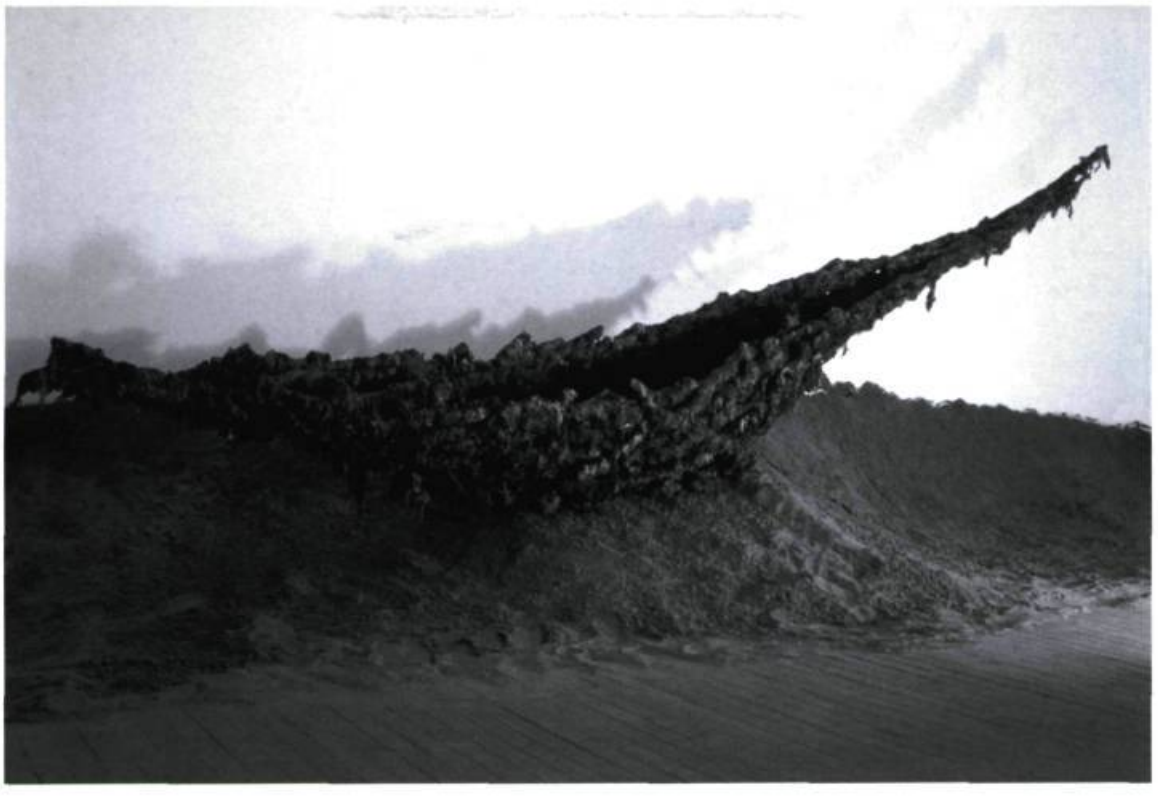
Jusqu'à récemment, les propositions qui ont mené à une profonde réévaluation des arts textiles, au Québec comme ailleurs, furent le plus souvent branchées sur le féminisme, sciemment ou non. Citons, par exemple, les robes subversives de Carole Baillargeon. Patience et répétition ont été réaffirmées dans leur dimension créatrice à travers certaines œuvres de Josette Trépanier, Jeanne Bellavance, Lise Landry, Lise Nantel, Marie Décary, Micheline Couture ou Freda Guttamn-Bain, entre autres.

On a, en outre, cherché à « révolutionner » les techniques et les moyens propres à un savoir-faire artisanal. Les utilisations du textile dans l'art expressif et volontaire de la Polonaise Magdelena Abakanowicz, de l'Espagnole Aurelia Munoz, de l'Américaine Claire Zeisler ou encore de Sheila Hicks sont parmi les exemples les plus accomplis de cette réactualisation des moyens. Ici, au Québec, on pense en tout premier lieu aux tapisseries « murales » de Mariette Rousseau-Vermette et aux « murs flexibles » de Micheline Beauchemin[5]. Soulignons également le travail plus récent de Marcel Marois, de Claire Robitaille, les tissages de Denise Philippon et les pièces de basse-lisse de Paulette-Marie Sauvé. À travers leurs œuvres, les techniques traditionnelles sont mises au profit de recherches nouvelles; loin d'éconduire le passé, elles proposent une rappropriation critique et constructive d'usages anciens.[6]

Au cours de la période qui va de 1960 au milieu des années 1980, la recherche sur le renouvellement des moyens ainsi que le besoin de défendre le textile contre les attitudes paternalistes et d'obtenir une reconnaissance professionnelle permettaient donc de rassembler sous une bannière commune des pratiques artistiques diverses. Le renouveau et la mobilisation politique constituaient des agents mobilisateurs sur lesquels on pouvait protéger une identité disciplinaire spécifique. Sur la scène internationale, la Biennale de tapisserie de Lausanne, mise sur pied en 1962, témoigne de la reconnaissance et de la légitimité acquises. Montréal aussi s'est doté d'un événement semblable mais de moindre envergure. La première édition de Biennale de tapisserie contemporaine à Montréal s'est tenue en 1979, au Musée d'art contemporain de Montréal.

Certes, les réflexions sur l'univers des femmes, la famille ou l'intimité en rapport avec l'utilisation du textile en art restent pertinentes aujourd'hui. Comme il s'avère toujours légitime de réclamer une représentation plus grande de la tapisserie contemporaine dans les collections des grands musées canadiens. Cependant, la revendication d'une identité disciplinaire ne peut plus reposer sur la problématique des champs artistiques ou de nouveauté. Dans le texte d'introduction qui accompagnait la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2001, placée sous le thème de la connivence, Thierry Raspail soulignait le fait que la notion de champ artistique s'avère aujourd'hui indifférente, « maintenant que la poésie visuelle se meut dans la continuité ».[7] L'art actuel refuse toute limite et s'étale bien au-delà du cadre (ou du métier !). Tandis que l'identité disciplinaire implique l'idée d'une spécialité qui reposerait sur un certain nombre de règles communes. Or s'il est vrai que la tapisserie contemporaine a recours à des moyens ancestraux, qui pourraient constituer un certain ensemble de « règles », on ne peut en dire autant des usages multiples de la « fibre » en art actuel.

Les « arts textiles » se butent à des problèmes de définition qui touchent non seulement les moyens de faire mais aussi les matériaux. Entrent dorénavant



Michelle Héon, *Barque funéraire*, 1993. Installation *Temps, espace, déplacement*. Galerie Trois Points, Montréal.

dans la catégorie « textile » : le fil, le tissu incluant les fibres végétales, animales, synthétiques et artificielles, les fils métalliques, les tubulures plastiques, les lanières de cuir, les languettes de bois, les bandelettes de papier et la fourrure[8]. À ce compte, les sculptures d'organdi cousu de Stephen Schofield (dont la présence au colloque « Toutes tendances textiles » était grandement significative) et les architectures liquides de Michelle Héon peuvent être rangées dans la catégorie « arts textiles ». Il vaudrait donc mieux parler de fibre et non de textile qui est, par définition, une « matière propre à être tissée ». La fibre, assure le dictionnaire, désigne, quant à elle, toute matière filamenteuse de forme allongée, d'origine naturelle ou non, qui entre dans la composition d'un corps ou d'un objet. Entendue en ce sens, la fibre participe à l'extension infinie de l'art, à « l'artialisation »[9] consciente et généralisée du monde. Elle était déjà à l'œuvre dans les sculptures molles de Claes Oldenburg, les feutrines suspendues de Barry Flanagan, les enveloppes de Christo, les panneaux de Robert Morris, les rituels de Joseph Beuys, etc.[10] Elle s'est subrepticement infiltrée dans tous les interstices de l'art sans pour autant être explicitement nommée.[11]

Dans le contexte actuel, l'idée d'une identité disciplinaire globalisante, placée sous l'appellation « arts textiles », semble donc aboutir à l'aporie. Mais il reste que la « fibre » présente une spécificité qui, elle, transcende le faire et les moyens. Ses qualités tactiles ainsi que sa structure molle et flexible constituent des potentialités spécifiques indéniables. Magdalena Abakanowicz avait d'ailleurs fait de la flaccidité un élément clé, à l'époque où la fibre occupait encore une place centrale dans sa démarche. Elle racontait ainsi l'événement qui lui avait inspiré les œuvres puissantes que sont la série des Abakans ou les *Dos* 1976-82 :

> *« I was a small child, crouching over a swampy pond, watching tadpoles. Enormous, soon to become frogs, they swarmed around the bank. Through the thin membrane covering their distended bellies, the tangle of intestines was clearly visible. Heavy with the process of transformation, sluggish, they provoked one to reach for them. Pulled out onto shore with a stick, touched carelessly, the swollen bellies burst. The contents leaked out in a confusion of knots. Soon they were beset by flies. I sat there my heart beating fast, shaken by what had happened. The destruction of soft life and the boundless mystery of the content of softness. It was just the same as confonting a broken stem with sap flowing out, provoked by an inexplicable inner process, a force only apparently understood. The never fully explored mystery of the interior, soft and perishable. Many yeas later, that which was soft with a complex tissue became the material of my work. »*[12]

La mollesse évoquerait donc l'innommable, l'indéfini et même le périssable. Il est vrai que le débordement, le flottement, l'absence de finitude ou la porosité des limites sont des concepts qui hantent également les travaux de plusieurs artistes québécois : Annie Martin, Stephen Schofield ou Giorgia Volpe par exemple. Sous ses aspects les plus divers, la fibre est en quelque sorte la contrepartie du modelage vers le haut. Séduisante, la fibre est à la fois dé-sublimatoire. En vertu de ces qualités, elle participe aux côtés du caoutchouc, de la mousse, de la cire ou de la graisse à une remise en question de la tradition maçonnique, une idée que développe Maurice Fréchuret dans son essai sur la sculpture du XX[e] siècle[13]. Dans le prolongement des

publications récentes de Rosalind Krauss et de Yves-Alain Bois, on peut situer la fibre au premier rang des valeurs subversives, refoulées par le modernisme formel et exacerbées par le post-modernisme. L'informe, avance Yves-Alain Bois suivant Georges Bataille, a pour besogne « d'extirper la matière des griffes philosophiques du matérialisme classique »[14]. La fibre est informe.

Rappelons en outre que la mollesse associée à la passivité est une qualité historiquement féminine et qu'elle s'oppose à la virilité définie en termes de puissance, de fermeté et de vigueur. Si bien que la représentation de figures masculines molles disséminées à travers l'art occidental, comme les images de soumission, sont le plus souvent jugées « efféminées » et attirent une certaine répulsion[15]. On blâme la mollesse de celui qui cherche à imiter la femme comme on blâme la mollesse du matériau qui cherche à imiter la forme... La fibre joue de ces préjugés et de ces stéréotypes, les liant ou les déliant de façon plus ou moins serrée ou inextricable. C'est peut-être à travers ces aspects, profondément enracinés dans la spécificité de la matière, qu'il faut chercher à justifier une parenté d'esprit entre les divers arts dits « textiles ». D'ailleurs, le hasard a voulu que le colloque « Toutes tendances textiles » ait lieu au cœur du faubourg des Récollets, dans une usine jadis destinée à la fonte du minerai, c'est-à-dire à la déliquescence de matériaux solides.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

NOTES

[1] Conférence prononcée dans le cadre du colloque « Toutes tendances textiles », tenu le 24 mai 2003 à la Fonderie Darling, à Montréal. « Toutes tendances textiles » réunissait, en fait, plusieurs événements : le colloque, « Flexible », exposition des récipiendaires du Prix CATQ présentée à la Maison de la culture Marie-Uguay, du 13 mars au 19 avril 2003, Barbara Todd, *Du ciel*, à la Galerie Art Mûr, du 5 au 26 avril 2003, Carole Baillargeon, *L'arbre est dans ses feuilles* à la Galerie Art Mûr, du 3 au 28 mai 2003, ainsi que le lancement du projet « Interexponet ».

[2] Certains événements récents organisés par le CATQ, pensons à « Boîte, art actuel, nouvel angle », « Textiles sismographes. Textiles sismographes – symposium fibres et textiles », ou à « Tissus urbains », ont tenu à appeler la diversité, le décloisonnement des champs de l'art et l'ouverture vers un éventail plus élargi de pratiques, afin d'établir un dialogue entre celles-ci. L'exposition itinérante « Boîte-art-actuel-nouvel angle », organisée par les commissaires Christiane Chassey, Laurent Roberge et Pierre Ayot et parrainée par le CATQ en 1991 réunissait : Linda Besner, Rebecca Bourgault, Réal Calder, Lorraine Dagenais, Jocelyne Duchesne, Élisabeth Dupond, Yolande Dupuis, Josée Fafard, Carole Gauron, Julianna Joos, Marie Langlois, Pierre Leblanc, Alex Magrini, Aline Martineau, Claude Millette, Michel Niquette, Denise Philippon, Louis Rémillard, Moniques Richard et Gray Rowland. Voir collectif, *Textiles sismographes – symposium fibres et textiles*, Conseil des arts textiles du Québec, 1995. « Tissus urbains », 2001, rassemblait des artistes d'ici et de l'étranger. Quinze installations *in situ* ont temporairement occupé un parcours au centre-ville de Montréal.

[3] Roszika Parker, *The subversive stich : Embrodery and the making of feminine*, Londres, The Women's Press, 1984; Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses. Women Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

[4] Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.

[5] Rose-Marie Arbour, « Arts textiles : du mineur au majeur » dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VIb éditeur, 1993, p. 253-261.

[6] Jean Dumont en a fait la remarque dans l'essai qu'il a publié en 1993. « Plaidoyer pour la mémoire », catalogue de la Septième biennale de tapisserie contemporaine de Montréal, 1993, p. 11-13.

[7] Thierry Raspail, *op. cit.*

[8] Selon le Code d'éthique des artistes en arts textiles, CATQ, 1994, p. 5.

[9] Nous empruntons l'expression à Thierry Raspail, « Connivence (a) », Biennale de Lyon en art contemporain. Connivence 2001, prélude à 2003, Musée d'art contemporain de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 418.

[10] Jutta Fergusen, *Soft Sculpture and Beyond*, Gordon and Breach Arts International, East Roseville, 1993.

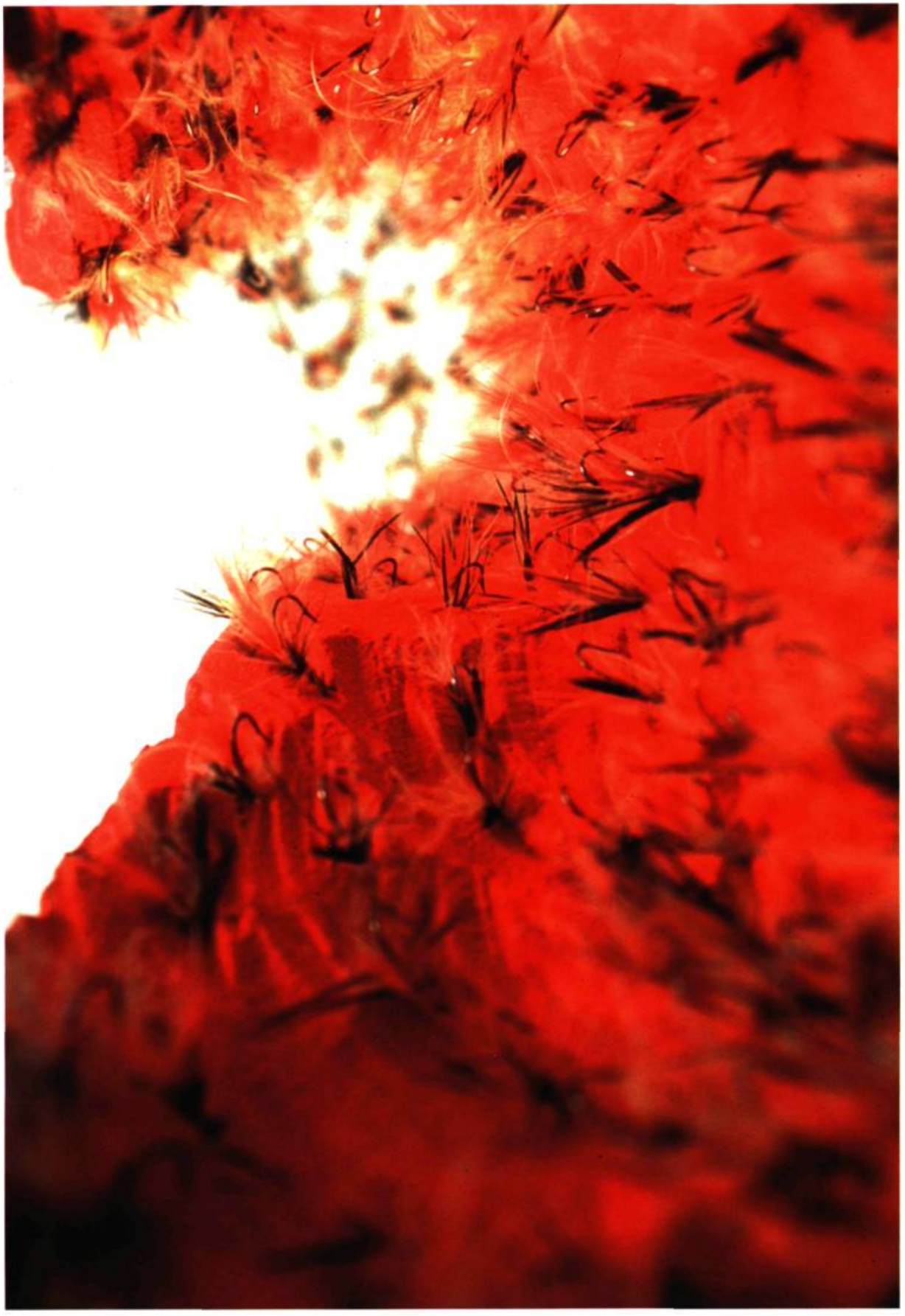
[11] Les événements « À mon seul désir » 1988 et « Réquisition clandestine », 1989, organisés par le CATQ voulaient justement souligner la clandestinité de l'utilisation des fibres dans la pratique artistique contemporaine.

[12] Magdalena Abakanowicz, « *Soft* », 1979, texte manuscrit inséré dans son dossier, CATQ.

[13] Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essais sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, collection Espace de l'art, 1993.

[14] Yves-Alain Bois, « Bas matérialisme », Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 9-212.

[15] À ce sujet, voir Craig A. Williams, *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999; James M. Saslow, *Pictures and Passsions. A History of homosexuality in the Visual Arts*, New York, Penguin Books, 1999; Donald Posner, « Caravaggio's homo-erotic Early Works », *The Art Quartely*, vol. 34, n° 3, 1971, p. 301-325.



Carole Baillargeon, *Robe appât*, (détail), 2000-2001. Taille directe en bois recouvert de suedetex et hameçons; plumes, fourrure, fil; 145 x 28 x 46 cm.